



A Teoria Tempo-Espaço como ferramenta analítica para obras de caráter aberto de L. C. Vinholes: o caso da *Instrução 61*

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Valério Fiel da Costa
fieldacosta@gmail.com

Danielly Mayara Dantas
danyinha_clar@hotmail.com

Resumo: Proposta de utilização da *Teoria Tempo-Espaço* (1956) do compositor L. C. Vinholes como ferramenta de análise morfológica da sua obra de caráter aberto *Instrução 61*. A TT-E, concebida como uma alternativa ao embate entre dodecafonismo e nacionalismo no Brasil, foi usada como item de estruturação em diversas obras de Vinholes a partir dos anos 50. A hipótese que levantamos aqui é de que suas peças de caráter aberto possuíam uma morfologia básica passível de ser analisada e expressa a partir da conceituação da TT-E

Palavras-chave: Teoria Tempo-Espaço. L.C.Vinholes. Análise morfológica. Obra aberta.

The Time-Space Theory As An Analytical Tool To The Open Works From L. C. Vinholes: The Instruction 61 Case

Abstract: Proposal of use of the Time-Space Theory (1956) from L. C. Vinholes as a tool for morphological analysis on his open work “Instruction 61”. The T-ST, proposed as an alternative way against the struggle between dodecaphonism and nationalism in Brasil, was used as a structural item in several Vinholes works since the fifties. The hypothesis we bring here is that his open works have a basic morphology able to be analysed and expressed by the T-ST conceptualization.

Keywords: Time-Space Theory. L. C. Vinholes. Morphologic analysis. Open work.

1. Introdução

O presente artigo está ligado ao projeto de pesquisa “Morfologia Musical e Invariância” criado em 2011, no âmbito do PIBIC/CNPq-UFPB e que tem como objetivo principal estudar a morfologia das obras musicais em geral, porém enfatizando o problema da análise de obras nas quais não haja uma relação imediata entre proposição notacional (partitura) e resultado sonoro. No jargão musicológico tais obras são chamadas de obras de caráter indeterminado¹.

Pretendemos apresentar um dos resultados da pesquisa de iniciação científica de Danielly Dantas, co-autora deste trabalho, cujo objeto foi a peça do compositor pelotense L. C. Vinholes, *Instrução 61* (1961) para quatro instrumentos quaisquer bem como sua possível relação com a *Teoria Tempo-Espaço*, formulada pelo mesmo em 1956.

Como forma de investigar ‘se’ e ‘de que modo’ a obra, mesmo sendo de caráter indeterminado, pode ou não adquirir no tempo traços invariantes, montamos em laboratório dois grupos de intérpretes, que se dedicaram à montagem de versões das *Instruções 61* durante todo o semestre letivo de 2012.2. Estes músicos realizaram diversos ensaios, gravaram em áudio e vídeo todas as performances e discutiram sobre como levar a peça a termo da melhor forma possível para fins de uma apresentação formal.

Ao final do processo, que coincidiu com a entrega do nosso relatório parcial de atividades para o PIVIC/UFPB¹, foi produzida uma partitura de escuta de uma das versões da obra que nos permitiu propor uma tentativa de análise formal e mesmo reavaliação de certos preceitos conceituais, ideológicos, poéticos e estéticos presentes em diversos pareceres a respeito da obra.

2. Análise morfológica de obras de caráter indeterminado

Já vimos discutindo em diversos trabalhos, por menorizadamente, o problema de se analisar obras que aparentemente não possuem uma forma definida dado que sua partitura não é passível de solfejo, ou seja, seu resultado sonoro não possui uma relação imediata com sua proposta notacional². Para tanto propomos o conceito de “estratégia de invariância” como substituto não apenas da partitura tradicional (estrita) enquanto ‘*indício* de’ ou ‘*duplo* da’ obra, mas para todas as ações cuja interferência tenha peso na definição de uma morfologia mais ou menos estável ou ‘repetível’. Uma das vantagens da *estratégia de invariância* sobre a noção tradicional de *partitura enquanto obra* é que podemos conceber, para uma mesma proposta notacional, diversas soluções possíveis sem abrir mão de uma noção de “obra”. Ora, como não há como garantir que mesmo uma partitura tradicional, de caráter estrito (solfejável), redunde em uma execução fiel da obra que lhe seria correlata, só podemos entender essa mesma partitura como uma tentativa mais ou menos eficaz de garantir que determinado projeto composicional se realize.

Essa tentativa de garantir que determinados objetos musicais estejam presentes em todas as execuções de uma obra nem sempre atinge seu objetivo porque é a um *desejo por invariância* que o sujeito intérprete se remete, quando pretende executar uma música a partir de uma referência qualquer, e não a um sistema fechado no qual aquele teria como único papel o de seguir à risca toda e qualquer determinação sob o risco, caso fracasse, de levá-lo ao colapso.

¹ Programa de iniciação científica voluntária da UFPB proposta concomitantemente ao PIBIC/CNPq.

Qual seriam os limites morfológicos para que um resultado musical seja considerado válido? A resposta é que cada proposta carrega em si elementos que induzem a determinada *receita morfológica* que, ao passo em que age estabilizando certos itens, pode por outros à deriva ou fazê-los oscilar durante um tempo para em seguida descartá-los. É dentro desse universo de atividade morfológica concreta que podemos entender de que modo uma obra de caráter aberto, uma improvisação, um esquema grafista, uma instrução oral ou uma partitura tradicional, podem ser causa de desdobramentos de todo tipo.

3. “Teoria Tempo-Espaço” enquanto modelo poético

Não é nossa intenção aqui, entretanto, discutir em profundidade de que modo uma obra de caráter indeterminado, tal como a citada *Instrução 61* de Vinholes apresenta, a despeito de seu projeto *aberto*, uma forma definível. Tal discussão é importante e pode gerar bons frutos, mas deve ser realizada em um outro momento. Pensamos, porém, que um passo preliminar em direção a isso pode ser dado desde já através de uma reflexão sobre a metodologia composicional usada pelo compositor no período em que sua peça pioneira foi concebida.

A *Teoria Tempo-Espaço* (doravante identificada por TTE) foi criada em meados dos anos 50 por Vinholes no período em que estudava composição em São Paulo com Hans-Joachim Koellreutter e em que estava ligado aos compositores brasileiros que utilizavam a técnica dodecafônica. Na época estes se encontravam em pleno conflito ideológico contra os compositores nacionalistas. Do ponto de vista criativo tal conflito estético ideológico representava, segundo o compositor, um empecilho: ambas as correntes pautavam-se por um rigor estrutural que vinha sendo exacerbado pela questão ideológica de fundo e o jovem Vinholes, no intuito de desvencilhar-se de qualquer tutela criativa, decidiu deixar o grupo dos dodecafonistas e inventar sua própria teoria de estruturação musical.

Em 1956 é apresentada a nova TTE que prometia servir a um fazer musical livre das amarras estético-ideológicas tanto do tonalismo quanto do dodecafonismo. Maia, em sua dissertação sobre Vinholes (1999) explica em detalhes o modo como se estrutura a teoria e realizamos resenha a respeito de seu funcionamento na monografia Vinholes e Cage: Teorias, Indeterminação e Silêncio (texto atualmente disponível no site www.lcvinholes.com.br). O resumo abaixo teve como base tais textos.

A célula básica da nova teoria era o que o compositor chamou de *Unidade Estrutural* (US). Uma US é composta por uma *Unidade Temporalística* (sic.) (UT – duas figuras

de tempo quaisquer) vinculada a uma *Unidade Espacial* (UE – um intervalo qualquer). Ver Fig.1.



Fig 1: Unidade Espacial – UE; Unidade Temporística – UT e Unidade Estrutural – US. (COSTA, 2005:16)

A estruturação da obra se dá do micro ao macro através da disposição no tempo, de forma simultânea ou sequencial de USs. São consideradas para fins de variação as frequências extremas (fe) de cada US. No caso do exemplo da Fig.1, o ‘mi’ seria a primeira frequência extrema (pfe) e o ‘fá#’ a segunda frequência extrema (sfe). Estas frequências podem ter duração curta ou longa. Isso configura quatro possibilidades de apresentação: F1 - pfe longa + sfe curta; F2 - pfe curta + sfe longa; F3 - pfe curta + sfe curta (o que produz um silêncio entre ambas) e F4³ pfe longa + sfe longa. Cada US pode ser combinada com outras gerando unidades maiores chamadas de Estruturas Rítmicas Mistas (ERM). Uma observação importante: o silêncio entre frequências é considerado como dado estrutural ou *Valor Negativo* (VN).

Ao invés de recolher material a partir de escalas ou séries, o compositor partira de tais blocos de construção que não possuíam como dado a priori nenhum modelo melódico-harmônico. A respeito da nova liberdade expressiva obtida através da Teoria, o compositor desabafa em entrevista cedida a nós em sua residência em Brasília em 2005:

Na música dodecafônica havia proibições. Havia parâmetros que deviam ser seguidos rigidamente com relação ao que era aceito ou não era aceito, ou seja, consonância e dissonância, para resumir. Eu queria acabar com isso, eu queria sair dessa prisão, cortar essas algemas. Criei tempo-espaco onde isso não acontece. Não interessa se tem terça se não tem terça, se tem tritono, se não tem tritono... isso não interessa mais, acabou. É um espaco controlado mediante aqueles núcleos, você faz aquelas três formas de apresentação de cada núcleo e pronto, acabou. (Vinholes: 01/07/2005).

Uma vez fixados os detalhes de sua teoria, Vinholes escreveu as peças *Tempo-Espaco I e II*, como forma de ilustrá-la. Fig.2.



Fig.2 – *Tempo-Espaço I* (1956). versão em *Finale* realizada a partir do original recolhido em (MAIA, 1999:195) O Andamento no original é “Lento”.

É patente o modo como os objetos produzidos pela TTE, com sua dicotomia entre sons longos e curtos, correspondem a um ideal estético pautado na simplicidade, economia de meios, valorização do silêncio, além da já comentada liberdade na escolha de material melódico-harmônico. Tal parecer vai ao encontro da opinião do próprio compositor a respeito de sua poética. A esse respeito esclarece:

Eu nunca acreditei que para dizer as coisas seja com a linguagem que for se tenha que falar horas a fio. Não. Com pouca coisa se pode dizer bastante. Uma linha pode ser uma obra de arte, meia dúzia de palavras – como se fez no concretismo. Um pequeno volume pode ter uma beleza extraordinária. (Vinholes:01/07/2005).

A partitura não apresenta, no original, nenhuma menção a dinâmicas e o andamento é *lento*. O compositor em diversas ocasiões revela que prefere escrever uma música que possa ser executada por amadores ou mesmo por não-músicos. O caráter inclusivo de suas obras foi bastante enfatizado nos trabalhos de VIANA (2010) e OLIVEIRA (2011) respectivamente interessados na *acessibilidade e uso para fins pedagógicos* da música de Vinholes.

4. Instruções 61 e a Teoria Tempo-Espaço

A Instrução 61⁴, a despeito de ter sido proposta há mais de 50 anos, se tornou mais conhecida recentemente no meio acadêmico não apenas à sua evidente originalidade, mas graças aos estudos de autores como MAIA: 1999, COSTA: 2005 e 2009; VIANA: 2010 e OLIVEIRA: 2011. A obra foi considerada por Gilberto Mendes, em 1976, como “a primeira

obra aleatória composta por um compositor brasileiro” (MENDES Apud. VIANA, 2010:16) e já foi bastante comentada pelos autores citados acima, mas, para fins do presente artigo, convém resgatarmos o essencial de sua proposta.

A Instrução 61 traz, no lugar de uma partitura estrita, cartões quadrados com as seguintes figuras: Fig.3:



Fig.3: Cartões da *Instrução 61*

Cada cartão significa, respectivamente: 1 – silêncio; 2 – aglomerado de sons (o mesmo cartão pode vir na horizontal sendo lido como som de longa duração); 3 – aglomerado de sons menor do que 2 (se vier na horizontal, som de duração menor do que 2) e 4 – som de duração muito curta (ou *puntiforme*). Estes cartões são manipulados por membros do público no ato da apresentação e servem como guia de performance para os instrumentistas no palco. Tais características fazem de *Instrução 61* uma singularidade enquanto proposta na medida em que inclui no contexto da obra decisões não apenas dos intérpretes, mas também de membros da audiência (colaboradores).

As perguntas que nos fizemos por conta da atual pesquisa foi: seria possível realizar uma análise formal da *Instrução 61*? e a TT-E seria apropriada como ferramenta de análise para este caso? Esta última questão diz respeito a uma impressão geral de que tanto as obras estritas quanto as obras abertas de Vinholes possuíam certos padrões estéticos afins: valorização da simplicidade, do silêncio, de padrões celulares (e não melódico-harmônicos), de uma certa acausalidade enquanto mote de organização de eventos no tempo, etc.

Para entender melhor como (se) uma obra como *Instrução 61* pode ser entendida em termos morfológicos, realizamos diversos ensaios com grupos diferentes (quartetos) usando como método de escolha dos cartões, além do sorteio comum baseado na participação de colaboradores (como está previsto na bula da “partitura”), uma interface visual produzida em ambiente computacional que simulava o sorteio dos cartões para cada intérprete realizada em PureData. Gravamos todas as sessões em áudio e vídeo e realizamos reflexões a respeito dos resultados obtidos.

No intuito de verificar se as ferramentas da TT-E poderiam ser usadas de forma proveitosa nesse caso, transcrevemos um fragmento de uma sessão da *Instrução 61*, de cerca

de 30 segundos, de modo a visualizar seu perfil e anotamos, na medida em que os cartões iam sendo sorteados pelos colaboradores, sua sequência de eventos. Fig.4.

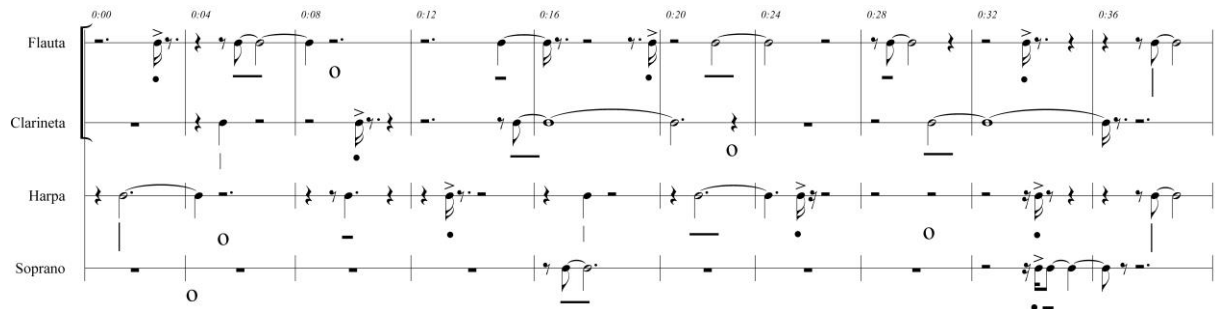


Fig.4: fragmento de realização da *Instrução 61* para flauta, clarineta, harpa e soprano, em leitura cronométrica. Os “o”s significam “silêncio”.

Em seguida aplicamos os termos da TT-E no fragmento estudado. Fig.5.

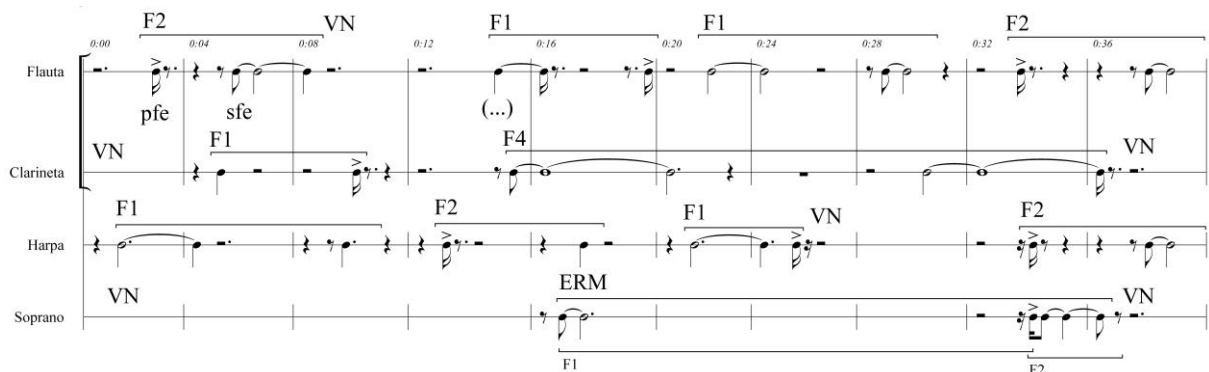


Fig.5: fragmento da *Instrução 61* analisado usando fórmulas tempo-espaco

Optamos por ignorar, num primeiro momento, a menção a material melódio-harmônico (mesmo porque Vinholes não discrimina nem recomenda nenhum sistema de organização de alturas quando opera com a TT-E). Focamos nas relações rítmicas e facilmente encontramos pontos de encaixe de termos da TT-E em todos os objetos do fragmento. Notamos que tal facilidade não ocorria apenas em decorrência do caráter “genérico” da TT-E, que se adaptaria perfeitamente a qualquer esquema rítmico, mas pelo fato da TT-E formular-se de acordo com objetos idênticos (ou ao menos afins) com os propostos pela *Instrução 61*, a saber: eventos curtos x eventos longos + silêncios estruturais.

4.1. Buscando a Forma na Instrução 61

A sequência de eventos da *Instrução 61* não se dá de forma caótica como poderia supor sua distribuição aleatória, pois obedece a um regime morfológico bastante rígido de revezamento de poucos objetos que necessitam ser executados a qualquer momento no ato da performance. Tal demanda força os intérpretes a escolher algumas soluções de segurança para cada caso; por exemplo, programar 5 articulações diferentes para cada objeto; tentar sustentar ao máximo as linhas horizontais longas pois não se sabe se terá a chance de fazê-lo de fato (o colaborador pode sortear rápido demais a próxima instrução) entre outras. Isso garante, por uma via oblíqua, que o material sonoro terá caráter simples, que soluções virtuosísticas sejam inviáveis e que a repetição literal de determinados objetos ocorra com alguma frequência. Não é raro que surja um certo padrão melódico-harmônico como resultante (um modo excêntrico, uma série curta, etc.) e aqui a *Instrução*, ironicamente traz a música de Vinholes de volta às escalas e às séries que rejeitara nos anos 50, porém sem deixar-se levar por esquemas dogmáticos uma vez que o seu novo modalismo/serialismo, apesar de relativamente estável a cada performance, seria um dado do acaso.

Fora o objeto “linha longa horizontal”, nenhum outro é programado para durar no tempo e isso redundava num ambiente rarefeito com eventuais notas prolongadas (numa razão de 28%)⁵, mesmo que a proporção de cartões de silêncio seja de apenas 16%, as trocas de objetos provêm lapsos de espera que se somam a estes evitando picos de sonoridade e ampliando sobremaneira o silêncio durante a performance.

5. Conclusão

Mesmo que não haja a priori um projeto formal que conecte de forma categórica a TT-E e as obras de caráter aleatório de L.C. Vinholes, é inevitável atestar que estas últimas (e em especial a *Instrução 61*) seguem, mesmo que de forma indireta, uma poética composicional pautada na simplicidade, acessibilidade, valorização do silêncio e liberdade de escolha presentes em todas as principais obras do compositor e para as quais a TT-E atuou como mote de definição formal padrão. O que Vinholes logrou em suas *Instruções* foi menos a proposição de uma música outra, “aleatória”, do que uma síntese de sua poética, uma “máquina vinholesiana” capaz de se reproduzir a qualquer momento e sob qualquer direção, sem a necessidade de coerção em nenhum nível, produzindo a cada execução mais uma música dentro do ideal estético que lhe é caro e característico.

Referências:



COSTA, Valério F. *Vinholes e Cage: Teorias, Indeterminação e Silêncio*. Campinas, 2005. [35f]. Monografia. UNICAMP.

_____. *Da Indeterminação à Invariância: considerações sobre morfologia musical a partir de peças de caráter aberto*. Campinas, 2009. [185f.]. Tese de Doutorado em Música. UNICAMP.

MAIA, Mario de Souza. *Serialismo, Tempo-Espaço e Aleatoriedade: A obra do compositor Luis Carlos Lessa Vinholes*. Porto Alegre, 1999. Número de páginas [ex.: 123f.]. Dissertação de Mestrado. PUCRS.

OLIVEIRA, Lilia Rosa de. *Três Peças Aleatórias de L. C. Vinholes numa Abordagem Pedagógica para Crianças: análise, criação de atividades musicais e site*. Campinas, 2011. [189f.]. Tese de Doutorado em Música. UNICAMP.

VIANA, Andersen. *Música Inclusiva: Estratégias Composicionais conectadas ao uso público, em obras musicais de Ernst Widmer, Luis Carlos Lessa Vinholes e Gilberto Mendes*. Salvador, 2010 [?f]. Tese de Doutorado em Música. UFBA.

VINHOLES, L.C. *Tempo-Espaço I*. 101003. São Paulo: Editora Novas Metas, 1980.

VINHOLES, L.C. Entrevista de Valério Fiel da Costa em 01 de Julho de 2005. Brasília. Gravação digital. Residência do autor.

Notas

¹ entendemos aqui “indeterminado” na acepção cageana do termo: *obras cujo resultado sonoro depende da interferência criativa do intérprete* (N.P.)

² ver: Considerações Sobre a Forma em peças de Caráter Aberto de Cage e Stockhausen. *Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM*, Uberlândia. [S.n.], p.228-233, 2011; Acaso e Indeterminação como ferramentas composicionais em Cage *V Simpósio de Pesquisa em Música - SIMPEMUS*, Curitiba. [S.n.], p.80-83, 2009; O “Quanto” e “Como” da obra enquanto critério de análise morfológica: um estudo de caso. *Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM*, João Pessoa. [S.n.], s.p., 2012;

³ este último caso não consta em MAIA (1999); foi acrescentado por nós para que o esquema contemplasse todas as possibilidades de combinação (N.P.).

⁴ adotamos aqui a nomenclatura “instrução” (e não “instruções”) proposta pela Dr^a Lilia Rosa de Oliveira, que, na sua tese de doutorado sobre Vinholes (2011), agrupa as Instruções 61, 62 e a Peça/Pessa para fazer Psiu/Xi num mesmo bloco de peças chamado, agora sim, de “Instruções”. (N.P.)

⁵ Recomenda-se que haja 100 cartões para uso em performance, distribuídos por intérprete da seguinte forma: 7 linhas longas, 7 linhas curtas, 7 pontos e 4 silêncios. Cada intérprete executa 7 linhas longas (x4) em 100, o que dá uma proporção de 28%. (N.P.)